1940 年代的中国诗论图景

吴 晓 东

(北京大学 中文系,北京 100871)

摘　要: 从 1937 年的“七七事变”到 1949 年中华人民共和国成立,战争语境贯穿了整个 20 世纪 40 年代,十余年间的诗学形态也与战争环境有一种内在的同构关系。抗战历史时段的中国版图被切割为国统区、解放区、沦陷区三个地域,也为 40 年代的诗学图景带来了多样性和复杂性。三个地区既分享了某种相似的历史氛围、诗学元素和理论特质,也同时表现出较大的诗学差异性,进而顺延到了 1945 年抗战胜利之后,贯穿了整个 1940 年代的诗学历史。基于这种诗学取向的驳杂性和丰富性,本文的写作采取片论的方式,尝试聚焦“民族形式与大众化”“抒情的放逐”“诗的形象化”“乡土抒情”“长诗与史诗”“新的综合”“以肉体去思想”以及“诗人论”等具体议题,以期多方位地呈现 40 年代诗论的繁复图景。

关键词: 1940 年代;中国现代诗论;诗学驳杂性和丰富性

中图分类号:I 206. 6　　**文献标识码:**A　　**文章编号:**1000-5919(2019)01-0083-10

从 1937 年到 1949 年中华人民共和国成立,这十余年间文学史通常也称为 40 年代的文学。如果说 20 世纪 30 年代中期的中国诗歌,称得上是新诗史上一个诗艺探索的高峰,与此相应的,是诗歌理论也达到了相当的历史高度,而抗战的爆发在冲击诗歌创作的同时,也必然带来诗歌理论的历史性变化。抗战结束后,由于内战旋即爆发,使得战争语境差不多贯穿了整个 40 年代。十余年间诗学形态也与战争环境有一种内在的同构关系。而在抗战历史时段,中国版图被切割为所谓的国统区、解放区、沦陷区三个地域,也为 40 年代的诗学图景带来了多样性和复杂性。三个地区既分享了某种相似的历史氛围、诗学元素和理论特质,也同时表现出较大的诗学差异性。这种差异性可以说顺延到了 1945 年抗战胜利之后,在某种程度上贯穿了整个 20 世纪 40 年代的诗学历史。

也正基于 20 世纪 40 年代诗学取向的驳杂性和丰富性,本文的写作尝试采用片论的方式,以期多方位地呈现 40 年代诗论的繁复图景。

民族形式与大众化诉求

艾青在《抗战以来的中国新诗》一文中,突出强调了中国新诗与中国“革命”的历史性关联:

> 中国的新文化是对外要求民族解放,对内要求民主的,革命的文化;中国的新诗,是服役于中国革命的,即以民族解放与民主的要求作为内容的,革命文学的样式。
>
> 中国新诗,一开始就承担了如此严重的使命:一、它必须摆脱中国旧诗之封建的形式和它的格律的羁绊;创造适合于表达新的意志新的愿望的形式,和不是均衡与静止,而是自由的富有高度扬抑的旋律。二、它必须和中国革命一起,并且依附于中国革命的发展,忠实地做中国革命的代言者。①

这种对中国新诗所承载的中国革命、民族解放的使命的诉求,在抗战历史阶段构成了诗歌理论的某种历史主旋律。②顺应抗战动员的社会现实,抗战阶段的诗论普遍强调了诗歌的时代性。胡风在《关于创作发展的二三感想》一文中评述田间的

收稿日期:2018-08-31

作者简介:吴晓东,男,黑龙江勃利人,北京大学中文系教授。

① 艾青:《抗战以来的中国新诗》,《艾青全集》第三卷,石家庄:花山文艺出版社 1991 年版,第 137—138 页。

② 譬如穆木天对于建立民族革命的史诗的吁求,见穆木天:《建立民族革命的史诗的问题》,《文艺阵地》1939 年 6 月 16 日第 3 卷第 5 期。

诗作,称诗人“是从生活激动发出的火热的声音”,其焕发的情绪和急促的“鼓点”般的节奏代表了一个“诗底疾风迅雷的时期,和战争初期的人民底精神状态是完全相应的”①。诗歌的疾风迅雷的节奏背后,是战争初期人民的精神状态,诗歌成为时代精神的表征。

抗战初期的诗论话题由此集中于诗歌应反映抗战现实、动员大众,提倡写实主义、民族形式以及大众化。其中民族形式与大众化的倡导贯穿了40年代诗歌的始终。萧三的《论诗歌的民族形式》②,孙望、雷石榆的《谈诗歌的大众化》③,严辰的《关于诗歌大众化》④,王亚平的《论诗歌大众化的现实意义》⑤,使抗战伊始诗歌理论的大众化和时代感的倡导堪称与时俱进,其中也同样不乏沉潜的诗学思考,试图把诗歌的时代感与诗艺的追寻求得某种均衡。这种新诗的大众化一方面是战争年代的必然要求,另一方面,大众化的实践本身就是使诗歌和文学变成一种可以家喻户晓的普及的知识,从而在服务于现代民族国家的建制的同时,也体现着中国诗歌对现代性的追求在新的历史阶段的特殊使命。

朱自清对诗歌民族形式与大众化理念有着较为理论化的思索,并与新诗史中的歌谣实践建立了具体的关联性。在收入《新诗杂话》的《真诗》一文中,朱自清认为:“‘九一八’前后,一度有所谓大众语运动,这运动的一个支流便是诗的歌谣化。”“抗战以来,大家注意文艺的宣传,努力文艺的通俗化。尝试各种民间文艺的形式的多起来了。民间形式渐渐变为‘民族形式’。于是乎有长时期的‘民族形式的讨论’。讨论的结果,大家觉得民族形式自然可以利用,但欧化也是不可避免的。就利用民族形式或文艺的通俗化而论,也有两种意见。一是整个文艺的通俗化,一面普及,一面提高;一是创作通俗文艺,只为了普及,提高却还是一般文艺(非通俗文艺)的责任。不管理论如何,事实似乎是走着第二条路。这时期民族形式的利用里,山歌和童谣两体还是没有用上。”朱自清认为歌谣资源在抗战时期可堪大用。原因在于“诗的民间化还有两个现象。一是复沓多,二是铺叙多。复沓是歌谣的生命”“新诗虽然不必取法于歌谣,却也不妨取法于歌谣,山歌长于譬喻,并且巧于复沓,都可学”。而朱自清比一般诗评家更有历史远见之处在于,虽然他倡导取法民间和歌谣形式,但仍看出欧化是一个无法避免的历史大趋势。而在朱自清看来,“这是欧化,但不如说是现代化。‘民族形式讨论’的结论不错,现代化是不可避免的。现代化是新路,比旧路短得多。要‘迎头赶上’人家,非走这条新路不可”。“我们主张新诗不妨取法歌谣,为的使它多带我们本土的色彩;这似乎也可以说是利用民族形式,也可以说是在创作一种新的‘民族的诗’。”⑥

抗战时期对现实主义理论的倡导无疑应和了时代主旋律,而大众化追求,对民族形式的探讨,诗歌散文化的探索等等,都显示出诗论者因应时代潮向的选择的必然性。与抗战初期写实主义的诗歌创作领域诗美的某种缺失的历史状况相似,抗战初期的诗学主张一开始也表现出把诗歌的时代性、战斗性与艺术性对立起来的倾向,宣扬诗歌“需要政治内容,不是技巧”。任钧在《谈谈诗歌写作》一文中就宣称:“象征派的晦涩、未来派的复杂、达达主义的混乱……等等,都是应该从现阶段的诗歌当中排除去的。”⑦这种把技巧与内容相对立的逻辑,也反映在战争初期徐迟著名的“抒情的放逐”的主张之中。

抒情的放逐

“七七事变”之后不久,徐迟就提出了放逐抒

---

① 胡风:《关于创作发展的二三感想》,《创作月刊》,1942年12月第2卷第1期。

② 萧三:《论诗歌的民族形式》,《文艺战线》1939年11月16日第1卷第5号。

③ 孙望、雷石榆:《谈诗歌的大众化》,《中国诗坛》1938年5月20日第2卷第4期。

④ 严辰:《关于诗歌大众化》,《解放日报》1942年11月2日。

⑤ 王亚平:《论诗歌大众化的现实意义》,《文艺春秋》1946年第3卷第5期。

⑥ 朱自清:《新诗杂话》,桂林:广西师范大学出版社2004年版,第63页。

⑦ 任钧:《谈谈诗歌写作》,《新诗话》,上海:上海国际文化服务社1948年版,第143页。

情的主张:

> 然而人类虽然会习惯没有抒情的生活,却也许没有习惯没有抒情的诗。我觉得这一点,在现在这个战争中说明它,是抓到了一个非常好的机会。因为千百年来,我们从未缺乏过风雅和抒情,从未有人敢诋辱风雅,敢对抒情主义有所不敬。可是在这战时,你也反对感伤的生命了。即使亡命天涯,亲人罹难,家产悉数毁于炮火了,人们的反应也是忿恨或其他的感情,而绝不是感伤,因为若然你是感伤,使尚存的一口气也快要没有了。也许在流亡道上,前所未见的山水风景使你叫绝,可是这次战争的范围与程度之广大而猛烈,再三再四地逼死了我们的抒情的兴致。你总觉得山水虽如此富于抒情意味,然而这一切是毫没有道理的。所以轰炸已炸死了许多人,又炸死了抒情,而炸不死的诗,她负的责任是要描写我们的炸不死的精神的。你想想这诗该是怎样的诗呢。
>
> 在最近所读到的抗战诗歌中,也发见不少是抒情的,或感伤的,使我们很怀疑他们的价值。然而这并不是我所要说的,我扯远了。我写这篇文章的意思不过说明抒情的放逐,在中国,正在开始的,是建设的,而抒情反是破坏的。①

作者怀疑抗战诗歌中抒情的价值,认为与“建设的”相反,是“破坏”的,需要被放逐出去,无法纳入抗战动员的政治格局。可以看出,徐迟是以政治逻辑来规约诗歌中的抒情。

徐迟的文章引发了抗战初期诗歌理论界一个不大不小的热点。穆旦在《〈慰劳信集〉——从〈鱼目集〉说起》中即回应了徐迟文章中关于风景的言论:“自然风景仍然是可以写的,只要把它化进战士生活的背景里,离开了唯美主义以及多愁善感的观点,这时候自然风景也就会以它的清新和丰满邀起我们朝向生命和斗争的热望来。”②在穆旦这里,朝向生命和斗争的面向与唯美主义的面向之间是对立的,或者说,政治与诗学是二元的存在,穆旦的思考逻辑与徐迟是一致的。虽然穆旦在自己的诗歌中不乏对生命个体以及形而上的思考,但是这篇文章中关于抒情性的主张背后依旧强调的是斗争的群体性。

而穆木天则强调的是抗战时期中华民族需要新的抒情,在《建立民族革命的史诗的问题》一文中,穆木天指出:“我们在我们的抗战建国中,需要发展我们的抒情诗,但是,必须在我们的抒情诗中,彻底地,去克服我们的个人主义的感伤主义。”③陈残云为回应徐迟的《抒情的放逐》写作的《抒情的时代性》一文中也同样强调“新的抒情诗是产生在新的现实的基础上”:“人底情感是随着时代动荡的,同时,新的时代是需要新的情感!……我们的抒情诗是革命的,是一种斗争,而且比一切诗的形体,抒情诗是一种更有力的斗争工具。”④几位评论家都试图纠正徐迟的文章所表现出的观点的偏执,强调新的抒情诗在战争年代所应该具有的历史和现实意义。

“诗的形象化”与散文美

正是在写实主义诗歌匮乏自身成熟的美学规范的背景下,出现了艾青以及“七月派”理论家。

抗战之后的诗歌理论界倡导更力的是诗的散文化的路径,这与诗人自觉的提倡与实践分不开。其中艾青对诗的散文化的倡导一方面汇流到抗战以后整个诗坛的总体流向之中,构成了其中的一分子,同时又以自己的倡导强化了这一历史潮流。艾青《诗论》的问世以及对“诗的散文美”的强调,都在抗战初期诗歌界普遍忽略诗歌技巧和审美的大背景下贡献了诗歌美学的实绩,也从抗战诗歌的总体背景出发,为战争年代贡献了较为扎实的写实性的诗学理论。

七月派理论家呼吁诗人努力“突入”生活的强悍的主体意志,阿垅既在诗论中大力倡导,同时在他的诗歌代表作《纤夫》中把诗人的主体精神、民族的“一团风暴的大意志力”以及历史的方向,试图凝聚在纤夫体现出的“创造的劳动力”之中。《纤夫》也可以看成是七月派诗歌观念的一个形

---

① 徐迟:《抒情的放逐》,香港《星岛日报》1939年5月13日第8版副刊“星座”。
② 穆旦:《〈慰劳信集〉——从〈鱼目集〉说起》,香港《大公报·综合》1940年4月28日。
③ 穆木天:《建立民族革命的史诗的问题》,《文艺阵地》1939年6月16日第3卷第5期。
④ 陈残云:《抒情的时代性》,《文艺阵地》1939年11月16日第4卷第2期。

象的说明,强调诗歌中主观与客观、历史与个人的统一,在客观对象之中注入"主观战斗力",并最终使诗歌成为时代与历史的忠实见证,体现出七月派诗论家对抗战诗歌充满力度的行动性与战斗性的倡导。正如阿垅所说:"行动性,这就是今天的斗争的风格,诗的风格。"①"在这里,行动底正确底绝对性压倒了宣传底繁华底相对性,在这里,战斗底充实底绝对性优越于思想底满足底相对性。"②

战时艾青和七月派诗评家的诗论和主张,在某种意义上显示出既反映时代的主潮,同时又尊重诗学自律性和诗歌艺术规律的均衡性。譬如40年代诗论对诗的形象问题的集中讨论。《诗》刊的"同人"关注到抗战初期诗坛大众化主张的过程中出现的散文化倾向,提出了"诗的形象化"的补救方案,引发了诗坛的关注。③ 针对伍禾的《论诗的形象》一文中的观念,胡风写作《关于"诗的形象化"》进行批评。胡风指出:

> 至于"形象化",那是先有一种离开生活形象的思想(即使在科学上是正确的思想),然后再把它"化"成"形象",那就思想成了不是被现实生活所怀抱的,死的思想,形象成了思想底绘图或图案的,不是从血肉的现实生活里面诞生的,死的形象了。"把一切抽象的思想观念和情感,用具体的,活生生的境界事物表达出来","诗人底创作过程是由抽象到具体"(伍禾:《论诗的形象》),就是这一理论底简要的说明,一个"把"字,一个"用"字,就把这一理论底本质说得清楚明白了。④

胡风担心形象所"化"出的思想是"死的思想",而所谓的"形象"也会由此会变成"死的形象"。胡风进而指出:"人不但能够在具象的东西里面燃起自己的情操,人也能够在理论或信念里面燃起自己的情操的。"他认为"诗歌形象化"的说法"含有毒素",因此建议用"形象的思维"或"形象地思维"来代替:"在艺术创造过程里面,思想(思维、作家底主观认识)只能是一根引线,始终要附着在生活现实里面,它的被提高只能被统一在血肉的生活现实里面同时进行。要这样,才能谈生活和创作的统一,才能谈思想和艺术的统一;要这样,思想才是活的思想而形象才是活的形象。"⑤可以看出,胡风强调的是,无论是形象,还是思想,都需要"附着在生活现实里面",才能做到"生活和创作的统一"以及"思想和艺术的统一"。

艾青的"诗的散文美"的主张也成为诗坛讨论的焦点之一。《诗》杂志的"本刊同人"即把"诗的散文美"视为诗的"进步":

> 所谓"诗的散文美",即是反对"诗的韵文化",而主张口语的诗,自然律的诗。这是诗的一种进步。因为必须这样才能使诗与现代生活接近,才能使诗与大众接近,因为"诗的反韵文化"即是诗的自身的"民主",必须从这里才得出"诗的新美学观"来。……"诗的形象化"使诗注重了内容,结构,描写,使口号诗,狂喊诗失了根据。这是它的功绩。⑥

朱自清在《抗战与诗》一文中也指出诗人们的"新的努力是在组织和词句方面容纳了许多散文成分。艾青先生和臧克家先生的长诗最容易见出。就连卞之琳先生的《慰劳信集》,何其芳先生的近诗,也都表示这种倾向。这时代诗里的散文成分是有意为之,不象初期自由诗派的只是自然的趋势。"⑦

而艾青尽管倡导散文美,但他的抗战时期的诗却标志着自由体诗的真正成熟。他在诗论中也结合自己的诗对自由体有着比较系统的解说:"'自由诗'没有一定的格式,只要有旋律,念起来流畅,象一条小河,有时声音高,有时声音低,因感情的起伏而变化。"艾青进而把自由体看成是普遍的社会历史走向。他认为,自由体"受格律的

---

① 阿垅:《〈旗〉片论》,阿垅《人·诗·现实》,北京:三联书店1986年版,第272页。
② 阿垅:《〈锻炼〉片论》,阿垅《人·诗·现实》,第244页。
③ 黄药眠的《论诗底美,诗底形象化》即与此话题构成呼应,见《诗创作》1942年10月30日第15期诗论专号。
④ 胡风:《关于"诗的形象化"》,桂林《诗》1942年12月3卷5期。
⑤ 胡风:《关于"诗的形象化"》,桂林《诗》1942年12月3卷5期。
⑥ 本刊同人:《我们的广播(我们的呼吁)》,桂林《诗》3卷3期。
⑦ 朱自清:《新诗杂话》,第26页。

制约少,表达思想感情比较方便,容量比较大——更能适应激烈动荡、瞬息万变的时代”。自由体的大的容量不仅表现在的长度,更表现在每句诗都有较大的容量,但艾青的长句并不繁复,每句的句式力求简单明快,每一节中的句式又大体相同,尤其艾青对排比的喜好更加强了整首诗的齐整与和谐,因此他的诗在自由中又有限制和型范。而他更大的贡献是把诗从韵脚的束缚中解放出来。可以说,到了艾青的诗学理论与诗歌实践中,现代新诗才称得上完全从旧体诗的格律束缚中挣脱出来。艾青的诗也以一种内在统一的节奏达到了一种格律诗的严格韵律所无法达到之美,也在一定意义上预示了自由体在40年代成为更主导的历史流向。艾青为自由体奠立了新的理论型范,也标志着自由体诗终于取得了历史性的成就。

然而,艾青又在一定意义上把他的自由体形式与诗的散文美等同起来,这就混淆了诗与散文间的本体界分。他在主张“诗的散文美”的同时认为“散文是先天比韵文美”,这就有了先验的意味。“我们既然知道把那种以优美的散文完成的伟大作品一律称为诗篇,又怎能不轻蔑那种以丑陋的韵文写成的所谓‘诗’的东西呢?”这个判断中后一句是正确的,但艾青没有意识到我们“把那种以优美的散文完成的伟大作品一律称为诗篇”,这个“诗篇”却是比喻和类比意义上的,而并非优美的散文的确就是诗篇。而艾青的自由体的成就却并非以其散文化所达到的,恰恰相反,艾青的自由体创作,首先是“诗”的,是诗的情绪,诗的节奏与内在的旋律共同塑造了他的自由体的新型范。

乡土抒情与牧歌情调

沦陷区诗歌界关于风景和抒情问题也同样有着集中的关注,沦陷区的抒情性有其特殊的语境内涵,有其特殊的意识形态图景,也与大后方语境之间具有差异性,而抒情性因素在沦陷区似乎比大后方成为一个更占据主导位置的诗学问题,当大后方主张放逐抒情的同时,沦陷区的诗论却在一定意义上延续了对诗歌中的抒情性因素的倡导。

沦陷区诗歌理论集中思考的话题之一是“乡土抒情”问题,因应着一部分诗人所创作出的一批贴近故乡、泥土与现实的诗,诗论者试图思考对乡土的讴歌与沦陷时代背景的关联性。由于家园沦丧背井离乡的战争背景,沦陷区对乡土和大地的恋情就显得更为深沉和厚重。比如华东沦陷区诗人夏穆天的长诗《在北方》写的是一种北方旷野的欢乐景象。这种乡土抒情只能出于身居大都市的诗人的想象,强化的是诗人对土地的依托感,反衬的更是战时无常的生命体验,与其说是乡土写实,不如说是乡土抒情,想象中的乡土本身具有幻美的属性。

穆旦在《〈慰劳信集〉——从〈鱼目集〉说起》一文中说:“假如‘抒情’就等于‘牧歌情绪’加‘自然风景’,那末诗人卞之琳是早在徐迟先生提出口号(指‘抒情的放逐’——引按)以前就把抒情放逐了。”大后方的诗坛确然匮乏“牧歌情绪”加“自然风景”,但是由于沦陷区具体历史语境的差异,“牧歌情绪”与“自然风景”的诗学维度都在沦陷区诗论中得以延续,构成的是与大后方历史时空的错位现象。这里面可能有某种具体历史语境带来的诗学的必然性。

纪果庵评论北平沦陷区追怀田园的代表诗人南星时曾说:“他原是乡村的,对于泥土禾稼,有除去诗人以外的原始之执着与留恋”(纪果庵《诗人之贫困》)。南星笔下的确经常出现流水,晨昏,梨花,月光,乐曲等经典的田园诗意象,小桥流水,自然风光,以及对田园的向往,都使他的诗带有田园牧歌的情调。但南星诗中的“庭院”意象是南星特有的。南星在《我的诗篇》这样谈及自己的诗歌:

> 它们的声音清楚,记忆也健全,引我到遥远的“我的”庭院里去。丰富的庭院,两株丁香,一株榆叶梅,一株单薄的桃花,两株槐树,下面有鸽子和兔子的住处。①

这里强调“我的”庭院,突出的是庭院的个人性。而引文中“遥远”的修辞,则把庭院置于一个与现

---

① 南星:《松堂集》,北京:新民印书馆1944年版。

实拉开距离的地方,庭院成为战时近乎乌托邦的象征。

上面南星的自述具有一定的代表性。沦陷区的诗论中相当一部分是诗人创作谈。诗人朱英诞也有类似的表述:“诗是精神生活,把真实生活变化为更真实的生活,如果现代都市文明里不复有淳朴的善良存在,那么,至少我愿意诗是我的乡下。我却不愿意指诗为理想国。理想? 理想的雅号不是浪漫吗? 于是这个题目我都不能作了。”①

朱英诞对传统意义上的“理想”和“浪漫”的范畴有所反省,体现出的是一种对时代与诗学的双重审思。但是朱英诞虽然悬置了“理想”和“浪漫”,不愿意把诗指认为理想国,但他仍选择生活在诗之中,把诗看成是“精神生活”,也是“更真实的生活”。他以“诗的乡下”的范畴直面现实的黑暗,恰如他所说:“黑暗充斥于现实之中,对现实已经更无须有乎逃避了。”既然是无须有乎逃避,就只能直面。而朱英诞的“诗的乡下”,也多少有些乱世牧歌的意味。“所谓‘更真实的生活’即经过精神作用升华过的理想化生活,而‘诗的乡下’则构成了营造这种理想生活的一种可行性途径。”

但是放在现代作家的田园视景的整体性中观照,沦陷区诗人的牧歌意绪缺乏内省的视角。沦陷区的田园牧歌在营造乌托邦的幻美情境的同时,缺少的是自我质疑的精神和气质。

关于沦陷区文学的言说,也因此暗含着政治与诗学的两难处境,从而构成了沦陷区诗歌研究的历史性和特殊性。如果回避这种两难问题,在研究中会出现两种偏至:或者仅从政治和伦理视野出发对沦陷区诗人进行道德化审视,或者超越政治和伦理,仅仅强调生命和诗学维度,两者都可能疏离沦陷区特定的历史情境。在沦陷区诗歌研究过程中,常常会遭遇解释的难题。但因此沦陷区文学也可能是一个可以释放新的历史解释力的文学空间,而沦陷区诗歌是讨论美学和政治关联性的一个具有启示性意义的视角。

而关注沦陷区诗学的政治维度,既是学术政治的前提,也是诗学研究的前提,只有在这个前提之下才能理解沦陷区诗歌的历史性,也才能理解沦陷区诗歌的文学性。沦陷区诗歌的抒情性问题因此不是一个文学和诗学内部的自律性问题,恰恰在诗学与政治的两难格局中,才获得了解释的可能性。

长诗与史诗理论

在 40 年代,无论是沦陷区、国统区还是解放区,都出现了具有群体性的长诗及史诗创作的热潮,也出现了关于长诗和史诗的理论思考。朱自清总结说“近年来颇有试验长篇叙事诗的”,并称杜运燮的《滇缅公路》是抗战时期“现代史诗”的最初努力。朱自清重要性的诗学文献之一堪称是《诗与建国》,介绍了金赫罗(Harold King)发表于1929 年的《现代史诗——一个悬想》一文:

> (金赫罗)说史诗体久已死去,弥尔顿和史班塞想恢复它,前者勉强有些成就,后者却无所成。史诗的死去,有人说是文明不同的缘故,现在已经不是英雄时代,一般人对于制造神话也已不发生兴趣了。真的,我们已经渐渐不注重个人英雄而注重群体了。如上次大战,得名的往往是某队士兵,而不是他们的将领。但像林肯、俾士麦、拿破仑等人,确是出群之才,现代也还有列宁,这等人也还有人给他们制造神话。我们说这些人是天才,不是英雄。现代的英雄是制度而不是人。还有,有些以人为英雄的,主张英雄须代表文明,破坏者、革命者不算英雄。不过现代人复杂而变化,所谓人的英雄,势难归纳在一种类型里。史诗要的是简约的类型,没有简约的类型就不成其为史诗。照金氏的看法,群体才是真英雄,歌咏群体英雄的便是现代的史诗。所谓群体又有两类。一类是已经成就而无生长的,如火车站,这不足供史诗歌咏。足供史诗歌咏的,是还未成就,还在生长的群体——制度,金氏以为工厂和银行是合适的。②

朱自清对杜运燮的《滇缅公路》的推重,或许正是从“歌咏群体英雄”以及“生长的群体——制度”的意义上把它看成是现代史诗的。

穆旦这一时期的《神魔之争》《森林之魅》《隐现》则代表着史诗创作所能达到的最高成就。解

① 朱英诞:《一场小喜剧》,《中国文艺》1942 年第 5 卷第 5 期。

② 朱自清:《新诗杂话》,第 29 页。

放区也有艾青的《雪里钻》、魏巍的《黎明风景》、方冰的《柴堡》等长篇诗作以及 40 年代中后期阮章竞的《漳河水》以及李季《王贵与李香香》的问世。胡风就曾经高度评价诗人田间“运用大材料”写“长一点的叙事诗”的追求,称其“终于开辟了纪念碑式的大叙事诗的方向”。

从上面的评论的视角中可以看出,诗评家们更关注于长诗写作者追求鸿篇巨制的形式背后“史诗”的效果。一方面,诗人们大都到历史事件中取材,另一方面,即使诗人们试图处理的是现代题材,也同样在诗中追求宏大的概括力和包容度,体现出一种创造现代史诗的意向。而诗论家们注意到在抗战的背景下重新观照传统已经成为诗人们自觉的创作意图。如果说,古典文学传统在 30 年代现代派诗人那里意味着文学典故与古典意境的移植,那么在战后以穆旦为代表的大后方中国新诗派诗人这里则意味着一个储藏着民族集体无意识的“大记忆”。与此同时,“典故的价值不仅在以怀古幽情,讽喻当前浊世,而尤在通过古今并列,历史与现实的交互渗透,使二者更获丰富的意义”①,从而古典文学传统构成史诗作者们观照和反思现实的历史背景。

40 年代的诗评家同时强调诗歌的叙事性:“现代诗除了中心思想以外有时一个动人的故事也是必要的。诗歌已是和小说戏剧一样的有情节的变化。”②抗战时期的诗剧以及叙事诗已经构成了长诗创作中的核心形式。而自由体诗型以及自然音节成为诗人们更习于采用的形式,有助于扩大诗歌在形式上的容量。如艾青所说:“自由体的诗为什么最受欢迎呢?因为自由体受格律的制约少,表达思想感情比较方便,容量比较大——更能适应激烈动荡、瞬息万变的时代。”③抗战诗坛动辄出现的数百行甚至上千行的长诗基本上采用的都是这种容量较大的自由诗体。

中国 40 年代诗人们一个自觉的诗艺目标是对历史和现实的全景式和整体性的把握,以求在文本中实现艾略特的《荒原》所达到的艺术成就,即创造一种“在人类想象中综合全部现代经验的诗的形式”。诗人们在全球性的战争背景下已开始思索诸如人性、历史、文明等等重大的人类课题,抗战前现代诗坛占主体位置的抒情短诗的形式已无法包容这些思考,长诗及史诗的出现正顺应了这个“沉思的时代”的来临,成为“全部现代经验”的结晶。

新的综合

以袁可嘉为代表的 40 年代中期成长起来的诗论家,他们对外来影响的接受,大体上呈现出与西方现代诗歌发展历程的同步性,并集中表现在对新诗“现代性”的共同追求。陈敬容赋予了“现代性”新时代的内涵:“所谓诗的现代性(Modernity),据我个人的理解,是强调对于现代诸般现象的深刻而实在的感受:无论是诉诸听觉的,视觉的,内在和外在生活的。”④陈敬容对所谓的现代性“新的综合”的理解正表现在对现代性的新体验以及对这些新体验的吸纳与融汇。

袁可嘉则更为具体细致以及系统性地阐释了新诗现代化在借鉴西方诗歌理论的基础上所形成的高度综合的理想。在《新诗现代化——新传统的寻求》中,袁可嘉认为,西方诗歌在诗歌批评、诗作的主题与表现方法诸方面都表现出追求高度综合的性质,尤其在诗歌创作方面,更呈现出值得中国诗人借镜的历史经验:

> 现代诗人作品中突出于强烈的自我意识中的同样强烈的社会意识,现实描写与宗教情绪的结合,传统与当前的渗透,“大记忆”的有效启用,抽象思维与敏锐感觉的浑然不分,轻松严肃诸因素的陪衬烘托,以及现代神话,现代诗剧所清晰呈现的对现代人生、文化的综合尝试都与批评理论所指出的方向同步齐趋;如果我们需要一个短句作这结论的结论,则我们似可说,现代诗歌是现实、象征、玄学的新的综

① 袁可嘉:《诗与晦涩》,天津《益世报·文学周刊》,1946 年 11 月 30 日。
② 楚天阔:《新诗的道路》,《中国公论》第 3 卷第 6 期。
③ 艾青:《诗论》,北京:人民文学出版社 1983 年版,第 24 页。
④ 默弓(陈敬容):《真诚的声音——略论郑敏、穆旦、杜运燮》,《诗创造》1948 年第 12 辑。

合传统。①

这是一种三位一体式的综合视野,其中任一诗学元素都无法支撑现代诗歌的复杂形态。同时“现实、象征、玄学”所呈现的是一种现代诗学向微观层面的深入。有助于诗歌批评实践更具体化地直击现代诗歌的艺术本质,对现代诗歌创作的实际,也更易于从诗学原则层面进行具体化的分析。

这些诗学技巧,都复杂化了诗歌的语境,也适应了新的历史时期诗人在创作中所追求的多义矛盾甚至悖谬的图景。尤其是反讽(Irony)理论,构成了40年代诗学的一个关注点。袁可嘉认为,在现代诗里,反讽是“晦涩模棱的根据,使诗篇从多方面取得复杂和丰富;在现代批评里,它是戏剧主义的核心,使传统的平面的批评逐渐走向立体的结构”。② 对多义、悖谬图景的追求,矛盾语言的强调,反讽的运用,机智的流露……都使现代诗论趋于繁复,有利于描述现代诗歌“敏感多思,感情、意志强烈结合”的艺术特征,同时又与矛盾复杂的现代世界相吻合。

这一切诗学思考,都体现了40年代的现代诗人和评论者对一种新的综合的追求,这种综合,既是对西方现代诗学影响的接受,也是对戴望舒、卞之琳、冯至等本土诗人的既有成果的继承与吸收。这种继承与接受,又凝聚着年轻的诗论家们对现实与历史的超越性思考。

其中袁可嘉对新诗理论的综合范畴的追慕,体现了40年代诗歌理论的高度。他摄取的理论资源也具有某种意义上的综合性。既有在40年代奠定了西方文学批评主导流向的英美新批评派的诗学理论的直接影响,又吸收了以奥登、史本特等新诗人的诗学成就,袁可嘉所阐释的一些范畴,如戏剧主义,象征的行动,张力,语境,玄学以及机智等概念,都是西方诗歌理论在中国现代诗学中的创造性生成,也标志着世纪中叶以前的中国现代诗学与西方理论发展的同步性。另一方面,袁可嘉的诗学尝试,也标志着40年代中国现代诗歌理论向微观化和体系化的诗学发展的可能性。

“以肉体去思想”

尽管玄学诗的形式在英国17世纪的玄学派那里就得到了最具有典范性的结合,但这一资源进入现代诗歌,却还因为艾略特等诗人的大力提倡。玄学思考在现代的有效性,主要与现代诗人要处理的是复杂的现代性主题有关。现代主义诗人们的思考更具有玄学意味。他们的对人与人性的深刻思考也与哲学以及深蕴心理学建立了深刻的联系。这都影响了抒情方式的改换。在里尔克、艾略特、庞德等诗人那里,玄学特征甚至是诗歌的标志。

作为诗学因素的“玄学”在40年代若干中国诗人和评论家那里获得自觉的同时,也须与其他两个因素(现实、象征)结合起来予以讨论,本身尚构不成具有独立性的特征。只有穆旦诗中的玄学意味才更体现出了一种本体性。

中国40年代的诗论者们更看重的是玄学因素中把思想与感官结合在一起的诗学向度。唐湜提倡的即是“像约翰·邓那样用‘身体的感官去思想’”。在《搏求者穆旦》中他称现代人的精神“底层又有那么沉重的肉感(Sensuality),那么浑然的一份生命的重量,那么深沉的激动,一种强烈得灼人的浪漫的气质”“自我的分析里有那么深沉的生命的焦灼”。③ 也正是这个意义上,唐湜这样描述辛笛的《手掌》:“这手正是一个‘现代人’的理想,灵肉完全一致,情理完全合拍,体质丰厚,思路曲折。”而杜运燮的《井》则表现的是明澈的思想,但这种明澈之外也有一种丰厚的肉体感。

以肉体去思想,是诗论家们基于40年代中国新诗派的诗人们独特的诗质而做出的诗学概括。以肉体去思想不仅仅体现的是思想知觉化的过程,更意味着诗人们对自我存在的身体性的发现,对存在的本我,对生命的根基的发现。而身体因此成为诗人体验感受和反思世界的出发点。当穆旦发现了作为“岩石”与“大树的根”的肉体的时

① 袁可嘉:《新诗现代化——新传统的寻求》,天津《大公报》1947年3月30日。
② 袁可嘉:《批评与民主》,天津《民国日报·文艺》1948年5月17日。
③ 唐湜:《新意度集》,北京:三联书店1990年版,第89页。

候,他就最大限度地突破了传统,而寻找到了“稳固的根基”。这也是对“现代”的一种惊人的体悟。对身体性的发现,也是诗人在动荡不安的年代,在缺失稳定感的年代,在“一切的事物使我困扰”的无可把握年代中对于稳定感的寻求。对身体性的存在的发现,在很大程度上意味着生命的个体性——一种“我自体”(唐湜语)的真正觉醒。从此,身体性介入了“生命”意识,也介入了“历史”,历史的范畴由此获得了拓展,它不再只是理性正史,也不再只是群体史,个体的意识与维度为我们理解“历史”的内涵注入了新的内容,恰像唐湜所说:

> 他所追求的正是这个远在语言之外的美的上帝,沉默而丰富的自然,与其说要把它的发展纳入我们的历史,不如说要把历史“还原”为自然。①

因此,唐湜称“穆旦也许是中国能给万物以生命的同化作用(Identification)的抒情诗人之一,而且似乎也是中国有肉感与思想的感性(Sensibility)的抒情诗人之一”。王佐良也称穆旦“总给人那么一点肉体的感觉,这感觉,所以存在是因为他不仅用头脑思想,他还‘用身体思想’”“就是关于爱情,他的最好的地方是在那些官能的形相里”。而穆旦的《诗八首》“这个将肉体与形而上的玄思混合的作品是现代中国最好的情诗之一”。

诗人论的实绩

20 世纪 40 年代诗评界在诗人论方面取得了很大的实绩。譬如吕荧的艾青、田间论,李广田的冯至论,王佐良的穆旦论,尤其是唐湜在 40 年代后期写的一系列的诗人论,都使现代诗歌批评获得了深度与厚度。

40 年代“中国新诗”派的批评代言人是唐湜。他评论过杜运燮的《诗四十首》,辛笛的《手掌集》,陈敬容的《星雨集》等,创作了《穆旦论》《郑敏静夜里的祈祷》《生命树上的果实——读莫洛的〈生命树〉》等诗歌评论。在《严肃的星辰们》一文中,又从诗潮的整体性出发,分别评论了唐祈的《诗第一册》、莫洛的《渡运河》、陈敬容的《星雨集》、杭约赫的《火烧的城》等诗作。唐湜把这批青年诗人称为“诗的新生代”,既概括了诗人们的群体属性,也体现了唐湜对诗人们的新的诗艺特质的总体性的价值判断。他称穆旦、杜运燮们是一群“自觉的现代主义者,T.S.艾略特与奥登、史班德们该是他们的私淑者”②,这就从整体上为新的诗人群进行了历史定位,凸显出与西方现代主义诗艺历程一种同步性的特征。唐湜自称是刘西渭的弟子,激赏刘西渭的印象主义批评,也尝试以一种“抒情的散文的风格学习着写《咀华》那样的评论”。③ 唐湜作为一个诗人,其创作实践也有助于他根据不同诗人的各异的艺术风格采取不同的观照尺度,倾注的是艺术感受力。他评价冯至的《十四行集》是“豪华之后来了真淳,幻美之后来了朴素,不仅是语言的或‘诗的还原’,而且更是生命的还原——也是生命的新的真淳的觉醒”④;穆旦的长诗《森林之魅》则体现出一种“完熟的超越的哲学”,“以其思想的深沉,情感的融和与风格的透明”成为中国新诗的重要成就之一,使人“想起里尔克的酒液似的声音与静朗的旋律”⑤;他指出陈敬容诗中有时体现出一种“自矜的心情”,使诗人“不能入神于物象,时时记起自我的存在,因而她的智慧的歌有时就不能一语天然万古新,不能深沉地与意象一一贴切而凝合”⑥;辛笛的《手掌》则“由于没有足够的生命力支持它的思想重量,或者由于感情不够以融化生硬的思想”,使诗作呈现出“不和谐”的征象⑦……这些

---

① 唐湜:《新意度集》,第 105 页。
② 唐湜:《诗的新生代》,《诗创造》1948 年第 1 卷第 8 辑。
③ 唐湜:《含咀英华》,《新意度集》,第 211 页。
④ 唐湜:《沉思者冯至》。
⑤ 唐湜:《穆旦论》,《中国新诗》1948 年第 4 辑。
⑥ 唐湜:《严肃的星辰们》,《诗创造》1948 年第 11 辑。
⑦ 唐湜:《手掌集》,《诗创造》1948 年第 9 辑。

具体的诗艺得失的剖析,大都切中肯綮,贴近了对象本身。同时支撑唐湜的批评实践的,也有他自己比较关注的几个诗学侧重点。他强调以 T.S.艾略特和里尔克为代表的后期象征主义体现出的情智统一的诗艺倾向,主张直觉和理性的综合,把"潜意识的'能'与意识的'智'的完整的结合,思想突破直觉的平面后向更高的和谐与更深的沉潜,最大最深的直觉与雄伟的意志的发展"①视作诗艺的更高的境界;唐湜也把象征性的意象方式确立为诗学的核心的范畴,意象既如史班特与鲁易士说的那样,是一种用自觉来把握自然的潜能的过程,又如里尔克理解的那样,是对存在本质的揭示,具有一种古典主义的充实与凝定。譬如他评价杜运燮的诗是"意象跳跃着在眼前闪过,像一个个键子叮当地响过去,急速如旋风,有一种重甸甸的力量,又有明朗的内在节奏",即是他的意象性诗学原则的具体运用;唐湜还主张东西方诗学传统的中和,既要"继承传统的中国气派与精神",又要"设法接近进步的世界新传统"。他认为辛笛"最大的缺憾似乎正是他所表现的中国传统文字风格的单薄与倩巧,他所最急需的正是一份深厚与淳朴",而汪曾祺则"通过纯粹中国的气派与风格来表现""现代主义的小说理想",在西方化的象征表现和意识流形式中注入了"东方式的参悟与澄澈的思索"。这种融合论的诗学尺度显示了唐湜开阔的理论和文化的视野。

总体上考察 40 年代诗评家的批评实践,可以看出批评家已经形成了以理论和诗学视野为基础的批评规范。无论是刘西渭的文本细读的自觉意识以及印象主义批评姿态,袁可嘉对象征论与英美新批评派的融合,还是唐湜诗学批评的多元尺度,都标志着诗评界已经显示出了相对丰富的综合形态。

The Landscape of Chinese Poetic Theories in the 1940s

Wu Xiaodong

(*Department of Chinese Language and Literature*, *Peking University*, *Beijing* 100871, *China*)

Abstract: From the "July 7 Incident" in 1937 to the founding of the People's Republic of China in 1949, the context of war spanned the entire 1940s. The poetic form of this decade also had an internal isomorphist relationship with the war environment. During the historical period of the War of Resistance against Japan, the Chinese territory was cut apart into three regions, namely, the KMT-controlled area, the liberated area, and the Japan-occupied area. It also brought diversity and complexity to the poetic landscape of the 1940s. The three regions shared some similar historical atmosphere, poetic elements and theoretical traits, and at the same time showed great differences in poetics, which lasted after the victory of the War of Resistance against Japan in 1945 and spanned the whole history of poetics in the 1940s. Based on the miscellaneousness and richness of this poetic orientation, this paper adopts a piecemeal approach, trying to focus on such specific topics as "national form and popularization", "unrestrained lyrics", "poetic visualization", "rural lyricism", "long poems and epics", "new synthesis", "thinking with the body" and "theories on poets", so as to present the complex landscape of poetic theories in the 1940s.

Key words: the 1940s, Chinese modern poetic theory, miscellaneousness and richness of poetics

(责任编辑 管 琴)

① 唐湜:《论意象》,《春秋》1948 年第 5 卷第 6 期。